

El silencio y el callar: apuntes para una dramaturgia de 'lo indecible' en el teatro del siglo XX

Ángel Abuín González

Semiosfera 9 (otoño 1998)

Introducción

En un conocido relato de Heinrich Böll, "Los silencios del Dr. Murke", publicado en 1958, el personaje protagonista decide remediar su incomunicación y angustia coleccionando silencios. En efecto, el Dr. Murke quiere permanecer ajeno a las habilidades logorreicas de sus compañeros en la emisora de radio consagrandose su vida a salvaguardar todos aquellos vacíos que, por razones de tiempo, son cortados de las cintas magnetofónicas. A Murke las voces le hieren y sólo su ausencia —el silencio en sus infinitas variedades, el 'exceso de silencio'— le vale para continuar su penosa existencia, quizás porque, como para Ortega, sólo a través del callar, que es nuestra mejor virtud, se puede llegar a alcanzar la verdadera sabiduría, el gran *brahmán*. Böll sitúa su fábula en un tiempo en el cual, como señala Amorós, el quedarse en el umbral de lo indecible "es, en lo verdaderamente trascendental, la más inteligente y también la más honesta solución expresiva con que cuenta el ser humano" (1991: 27). Tomemos esta narración de Heinrich Böll en su sentido metafórico,

porque, de hecho, nos adentra en uno de los puntos centrales de las distintas poéticas literarias de este siglo, el problema de la significación, el análisis del *homo significans*, sobre el que tanto disertó Roland Barthes, el ser que fabrica signos y que ejerce la libertad humana de hacer que las cosas signifiquen otras cosas (Genette, 1966: 188).

Es necesario reconocer que los estudios literarios no han dedicado los mismos esfuerzos que el Dr. Murke al estudio del silencio como fenómeno comunicativo. De este inexplicable descuido se quejaba Van den Heuvel hace poco menos de quince años, ya que en 1985 todo hallazgo sobre el tema se reducía casi en exclusiva, lamentablemente, a la valoración estética de los célebres 'lugares de indeterminación' de Roman Ingarden y Wolfgang Iser: "Les théoriciens voient surtout dans le silence une figure esthétique qui, par recours à l'écriture elliptique et à l'imprécis dans la représentation, vise à appeler le destinataire à la participation" (1985: 66). Por otra parte, para la narratología genettiana, el silencio es además abordado a partir de la relaciones durativas (y elípticas) del tiempo narrativo entre la historia y el discurso. Para el ámbito del teatro, tal estado de cosas se ha solucionado en parte con la aportación de algunos profesores anglosajones y franceses, como May Daniels (1953), Leslie Kane (1984), que se sitúa en la estela del pensamiento radical de Georges Steiner (1976), o Arnaud Rykner (1996). Si los dos primeros se ocupan del silencio en el teatro posterior al simbolismo de Maeterlinck, el último de estos investigadores comienza su muy bien documentado análisis por el teatro clásico francés (siglo XVII), para concluirlo precisamente con el dramaturgo belga. Con todo, los tres participan de un mismo punto de partida, pues reconocen en la dramaturgia clásica y burguesa la expresión de la marginación del silencio en beneficio de un canon estético marcado por la palabra y el diálogo. Para autores como Molière, Racine o Marivaux la inscripción de la ausencia de la palabra se produce a través de su integración natural y verosímil en el diálogo mismo, cuando, por ejemplo, un personaje constata como otro permanece callado, o se deduce de la desigualdad

entre la lista de *dramatis personae* y el número de ellos que en una escena disfruta de réplicas habladas, sin olvidar tampoco la rentabilidad de los personajes mudos o escondidos —tan importante en el repertorio del melodrama— y de los apartes, verdaderos desvíos comunicativos que ponen en duda el funcionamiento dialógico del drama. El silencio está asociado a la muerte en Shakespeare (“El resto es silencio”, dice en su última intervención Hamlet), un autor de contrastada maestría en lo que Philip C. McGuire (1985) ha llamado “open silences”, cuyo significado enigmático y ambiguo sólo es precisable en la lectura que lleva a la representación. En este sentido, Rykner señala que sólo tras la crítica del drama tradicional llevada a cabo por el naturalismo (Zola) y sobre todo por el simbolismo (Maeterlinck), con el precedente lejano de la defensa diderotiana del *gesto* y la *phantomima*, el silencio pasa a ser considerado en su justa medida como elemento central del espectáculo: “Seule une inversion radicale des présupposés du drama classique parviendra finalement à donner au silence la place qui sera la sienne dans les dramaturgies les plus contemporaines” (1996: 121).

La aceptación de la llamada en otros ámbitos “retórica suicida del silencio” tiene que ver, en el del teatro, con la ruptura de la forma dramática más característica, el diálogo *intersubjetivo*, una ruptura que sin duda se produce con mucha anterioridad al llamado *teatro del absurdo*. Son sin embargo los autores asociados por Esslin a esa generación (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet y Harold Pinter) los que más se singularizan por el abandono de cualquier práctica teatral convencional. Sus obras pondrán en escena personajes risibles, seres perdidos en una tierra de nadie, en exilio en un universo ajeno, que abusan de un lenguaje sin sentido, extraños fantoches y fantasmagóricos antihéroes incapaces de utilizar un discurso lógico, sustituido por otro incoherente y completamente dislocado, un lenguaje esticomítico, siempre en los bordes del silencio, entendido como la manifestación más radical de un cortocircuito comunicativo.

La crisis del diálogo: silencio y simbolismo.

En efecto, si leemos cualquiera de los manuales semiológicos al uso, no es difícil aceptar la idea de que el diálogo es la esencia misma del drama. A él debe el teatro, como indica Bobes Naves (1992a), sus características más propias y diferenciales, tales como la co-presencia de dos o más interlocutores, la acción *in fieri*, una temporalidad anclada en el presente, la vinculación ente la palabra y el acontecimiento, la existencia de diferentes contextos (compartidos) para los personajes, la autosuficiencia referencial y la unidad de sentido. El concepto de drama tradicional pone el énfasis en la desaparición de un autor, que no posee voz y que debe permanecer escondido tras los personajes, como un ventrílocuo, dando la impresión de que la máquina teatral funciona por sí misma, de manera absolutamente autárquica y uniforme. Para Jean-Pierre Sarrazac (1981: 58), en el teatro *neorristotélico* todo depende de la creación de un efecto de *sutura*, una disposición dramática encadenada y fluida que escondiera todo corte inarmónico. La palabra entendida como acción comunicativa en progreso es lo que justifica este efecto de linealidad dramática. Pero hoy es ya un lugar común, sobre todo después de las reflexiones de Peter Szondi (1994), señalar que el diálogo entendido como intercambio verbal y comunicativo ha ido dejando paso en el teatro moderno a formas más narrativas, en un proceso de *epización* que se manifiesta en el uso de la apelación al público o de un narrador en escena.

En paralelo a este crepúsculo de la poética clásica, Leslie Kane (1984) ha insistido asimismo en el creciente desprestigio de la palabra para los dramaturgos de los últimos cien años, por su carácter marcadamente inferior, raquíutico y devaluado como medio de comunicación. El silencio ha suplantado al diálogo tradicional como manifestación de una experiencia inefable y como superación de los límites de la conciencia humana. El diálogo del drama moderno carece de la intención de convencer, de establecer esa imprescindible,

aunque a menudo inútil, oposición de ideas y de valores que impulsaba al héroe a elegir y a actuar. En los dramas de Büchner o de Kleist encontramos ya los primeros síntomas de *crisis del diálogo*: al contemplarlos, el espectador echará de menos ese intercambio natural y directo de pensamientos gracias al cual los humanos podemos entendernos, porque los personajes están solos, impotentes, no se comunican. No es raro que se utilicen los dramas de Chejov como ejemplo extremo de *diálogo de sordos*: “los personajes [...] no se oyen unos a otros, cada uno habla de su tema, si lo tiene, o de sus cosas, o dicen palabras sin sentido [...]. [Chejov] reproduce el modo de hablar de una sociedad que no dialoga” (Bobes Naves, 1992a: 268). Chejov, Ibsen o Strindberg conciben por su parte sus obras a través de una situación estática en la que todo el peso recae en la evocación de acontecimientos pasados. Sus dramas carecen de acción, de aventuras, de todo efectismo; son dramas profundamente interiores, en los que se describe el choque psicológico entre una realidad anodina y un ideal buscado sin éxito. “Une pièce de Tchekhov n’a pas pour objet principal la représentation d’un conflit ou d’une thèse. Elle cherche à extérioriser, à rendre perceptible aux sens certaines crises de la vie intérieure” (Steiner, 1965: 218).

No está de más recordar en este punto que George Steiner, en su conocido ensayo de 1966, “El silencio y el poeta” (1982: 63-85), consideraba la elección poética del silencio como de fecha muy reciente, a la par que situaba a Hölderlin y Rimbaud en la senda de los pioneros. La razón de este giro está, como ya se sabe, en el reconocimiento de la insuficiencia de la palabra poética entendida como medio para expresar el mundo y en la exaltación de la acción y el movimiento. Pero en el desarrollo del *théâtre de l’invisible* o de *l’inexprimé* tiene sin duda mucho que ver la extensión del movimiento simbolista, con el belga Maurice Maeterlinck a la cabeza. Sus ensayos dramáticos evocan la filosofía del arte de Mallarmé, resumida en este breve pasaje: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà

le rêve" (1945: 869). Como ha visto Hugo Friedrich, Mallarmé prefiere acogerse al silencio, antes que a una manifestación poética "exacta, unívoca y poco atmosférica" que no dé cuenta de lo callado y lo inexpresable" (1974: 205). Para Michaud (1945: 181), la Obra de Mallarmé es la poesía de la ausencia y la vacuidad, que emprenderá la búsqueda de la armonía profunda y esencial de las cosas a través de las sensaciones inexplicables o de los balbuceos nerviosos. Mallarmé dirá en *Du sens religieux de la poésie* (1893): "L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient —a lieu— dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers" (1945: 771). Y la "desaparición ilocutoria" del poeta (célebre expresión mallarmeana tomada de su *Crise de vers*, 1897), sólo puede conducir, según Roland Barthes, a "un silencio de la escritura. (...) Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir" (1973: 84-85).

También la trayectoria dramática de Maeterlinck conduce a la parálisis, si no a la eliminación, del *sujeto hablante*, manifestada en la proliferación de personajes simbólicos que ni siquiera tienen derecho a la individualidad discursiva, que mantienen una actitud pasiva de espera y que permanecen ajenos a los *otros* y al mundo que les rodea, acuciados por la llegada de la muerte. Por ello, una vez pulverizado el diálogo como forma básica de expresión, sus personajes acaban por instalarse en multitud de perspectivas tan subjetivas como a menudo desesperadas, que los abocan al monólogo o al silencio. Si el héroe del drama burgués parece ignorar "toute intériorité, car l'intériorité est fille de l'hostile dualité de l'âme et du monde, de la douloureuse distance qui sépare la psyché de l'âme" (Lukács, 1968: 84), el nuevo teatro propuesto por los autores simbolistas hubo de integrar, subrayándola, esa interioridad que se desvela en un continuo mirar reflexivo y silencioso. El eterno problema del *no-dicho* en drama, la explicitación de los pensamientos y las motivaciones más ocultos de

los personajes delante del espectador, el descubrimiento del inconsciente, que convierte la escena en una especie de laboratorio que experimenta sobre la constante tensión entre el *yo* y '*lo inexpresado*' o '*indecible*', se resuelve mediante el empleo sugerente de los lenguajes del silencio.

Como May Daniels (1953) ha sugerido, el problema de lo '*inexpresado*' en teatro tampoco adquiere carta de nobleza hasta la teorización del propio Maeterlinck, uno de los primeros en reflexionar sobre el tema, en el artículo "Le Silence", en donde se entiende el silencio como la expresión auténtica de la verdad subjetiva sobre la muerte, el destino o el amor. También en Maeterlinck encontramos ese deseo de dejar que hable la naturaleza profunda de las cosas a través de la intuición de lo invisible y lo oculto de la vida. "Dans un paysage, une parole, un simple geste, un silence même —surtout un silence—, il préssent un mystère insondable, une nuit troublante et inquiétante" (Michaud, 1945: 445). Sólo en el mundo inconsciente encontramos lo 'trágico cotidiano' y auténtico (Michaud, 1945: 446). El teatro simbolista se coloca así lejos de la acción entendida a la manera clásica (palabras, disputas, adulterios, asesinatos) para defender una concepción estática que evoca la presencia de la muerte: todo se sitúa en escena con el fin de sugerir emociones, haciendo presentir en términos vagos los aspectos esenciales de la realidad, el miedo y la fatalidad. Insisto: sugiriendo (*desrealizando*), que no designando; desvelando los símbolos, nunca aludiendo a los objetos por su nombre de siempre.

El dramaturgo belga concibe la vida como algo ininteligible y pleno de misterio y de ambigüedad. Los temas predilectos del teatro simbolista son el paso de la muerte entre los humanos (la muerte del Poeta o la de un niño), la fugacidad del tiempo, el concepto del destino, el fatalismo, las alucinaciones o la angustia existencial. El conflicto dramático es sustituido por la creación de una atmósfera o por la evocación de un clima de acendrado pesimismo (la oscuridad del ambiente o el campaneó fúnebre). Como dice Anna Balakian, "¿por qué tendría que existir el deseo de superar los obstáculos de la

vida, cuando el obstáculo mayor de todos es la muerte, y este obstáculo es infranqueable?" (1969: 156). Formalmente, todo ello se refleja en el uso del silencio —siempre en relación con muchos de los temas antes aludidos— o de la repetición de palabras, a modo de eco, además de en un lenguaje muy concentrado, no exento de altas dosis de lirismo.

El proceso iniciado por los simbolistas (y, antes que ellos, por los poetas románticos) se vio acentuado por la instauración, desde los albores del siglo XX, de un tiempo de deshumanización, abandono (nihilismo, alienación, incertidumbre) y barbarie, definitivo tras las aberraciones llevadas a cabo por el nazismo en Europa. Esta "nueva retórica de los nuevos escritores" (Valesio, 1986: 306) podría remontarse a experimentos como el *Théâtre du Silence*, realizado por Jean-Jacques Bernard, que significa también una protesta intimista contra el diálogo del teatro convencional y burgués. Bernard concibió personajes incapacitados para hablar, como la campesina de *Martine* (1922, representada por Baty) o la madre de *Printemps des autres* (1924, dirigida por Lugné-Poe). En su ensayo "De la valeur du silence dans les arts du spectacle" (1930), pueden leerse estas palabras quizás herederas del pensamiento de Sigmund Freud, pero en todo caso continuadoras de la tradición simbolista: "Tout ce que les personnages ne veulent ou ne peuvent pas dire, c'est toute la série de pensées ou de désirs qui échappent aux mots, qui ne peuvent s'échanger que par allusion indirecte, voire par le regard ou par l'attitude, c'est toute la gamme de sentiments inexprimés, inavoués ou inconscients" (en Daniels, 1953: 172). Nótese cómo, además, Bernard se refiere a la existencia de dos silencios: la ausencia de palabras como manifestación de una vida interior más real y auténtica, pero también su abuso como ocultación hipócrita de la verdad.

Dru Dougherty, que analiza los silencios en el teatro de Federico García Lorca en clave institucional o política, refiriéndose especialmente a la presencia de personajes autoritarios (Bernarda a la cabeza) que limitan o prohíben el uso de la palabra, no deja de mencionar a

Gaston Baty y a Jean-Jacques Bernard como instauradores de un concepto 'sinfónico' o total del teatro, que habría que remontar a Richard Wagner. Dougherty insiste en que las ideas de Bernard circularon en España desde finales de los años veinte, cuando Francisco Marroquín le dedicó un estudio en *ABC* (1928) que luego fue recogido en *La pantalla y el telón (Cine y teatro del porvenir)* (Madrid: Editorial Cénit, 1935), en el que puede leerse el siguiente comentario: "Flota sobre la obra de Jean-Jacques Bernard un exquisito pudor que es su encanto y su fuerza, maravilloso hallazgo estético de una inteligencia excepcionalmente sutil, que ha restituido al silencio toda la importancia que posee en el diálogo de la vida, con sus significaciones infinitas, a veces más reveladoras que la palabra misma, y con este elemento nuevo, ha fortalecido el interés del drama, mediante la colaboración con el espectador, que no escucha sino que va estudiando, adivinando la trama interior y callada" (en Dougherty, 1986: 109).

En la misma línea se manifestará Harold Pinter años más tarde: "There are two silences. One is when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of what we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished, or mocking smoke-screen which keeps the other in its place" (en Kane, 1984: 132-133). Ambas formas de silencio llevan a dos modos de escritura: la subjetivista y callada y aquella otra que desemboca en el exceso verbal, en *le bavardage*, en una lucha contra el silencio que deja al descubierto la imposibilidad de comunicarse con los otros mediante un desmedido flujo de palabras. La respuesta silenciosa ante el lenguaje caracteriza esta forma de diálogo 'disyuntivo' del que han echado mano los mejores dramaturgos de este siglo. De acuerdo con Harold Pinter, uno de los más reputados autores en el manejo dramático de los problemas del lenguaje, en los momentos de silencio los personajes están al mismo tiempo ocultos y expuestos al lector-espectador. El Abuelo en *La Intrusa* de Maeterlinck; Andrei en *Las tres*

hermanas de Chejov; Martine en la obra homónima de Bernard; Lucky en *Esperando a Godot*, de Beckett; Peter en *The Zoo Story*, de Albee; o Aston en *The Caretaker* de Pinter son esos personajes taciturnos que tienen dificultades para salir de su pasividad articulando un discurso trans-subjetivo. Todos ellos son personajes que permanecen fuera, que no participan, que se aíslan por medio de la negación del lenguaje (y del diálogo) de su propio contexto temporal, espacial y social.

El 'giro lingüístico': dramaturgia del silencio, vanguardia y cine.

No hace mucho que Sultana Wahnón (1995) nos recordaba que, a diferencia de los clásicos, los escritores de esta centuria, muy marcados por las ideas de Nietzsche, experimentaron el lenguaje como problema "que puede expresarse o bien en términos de obsesión, como lo hace Harold Bloom, o bien, como lo hace Barthes en términos de desconfianza y sospecha" (1995: 7). Parafraseando a Barthes, por esta crisis el escritor dejó de ser simple 'testigo universal' para convertirse en 'conciencia infeliz' de la realidad. Una de las alternativas a este callejón sin salida fue precisamente la vuelta a un mundo adámico y primitivo en el que "el lenguaje nacería de nuevo" a lo prelingüístico y al silencio. La poética de Mallarmé, el blanco de la página de *Un coup de dés* son elementos sentidos en relación con la 'eclosión del silencio'. En esa metafísica de la ausencia, el texto se entiende como una metáfora del vacío lingüístico, porque 'las palabras no dicen nada', como indica Ionesco (cfr. Gómez Torres, 1998: 77-78). En *Extraterritorial*, Steiner sitúa en el primer cuarto de siglo la culminación de esta crisis del lenguaje y de la revisión a que es sometido por los artistas.

También en teatro se ha dado en el transcurso de este siglo ese 'giro lingüístico' (Rorty) del que estamos hablando. Como ha señalado Sarrazac, con la crisis del diálogo es toda la palabra la que se fractura en el drama moderno, de modo que los personajes pueden hablar y hablar, pero el pensamiento está en otro sitio: "Entre la pensée et

l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple soudé et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence" (1981: 119). En términos de Maurice Blanchot (1969), el lenguaje se siente como traición al pensamiento en estado puro.

Susan Sontag (1985) acuñó la expresión *estética del silencio*, en la estela de Heidegger y Wittgenstein, para referirse a la desconfianza en la palabra sustituida por la alternativa del silencio. En teatro la estética del silencio acarrea la acentuación de los códigos no verbales. Para Antonio Sánchez Trigueros, si algunas obras dramáticas "desplazan de su lugar central a la palabra o se atreven a eliminarla lo hacen para evidenciar otro tipo de signos: se trata de una omisión para la revelación, una omisión que significa, un vacío que atrae la atención hacia sí mismo y produce la expansión de otros signos escénicos" (1992: 80). Todo ello nos devuelve a una visión desautomatizada de la realidad, la que caracteriza al mejor teatro del siglo XX. Este cambio casi copernicano de paradigma tiene sin duda su origen seguro, no lo olvidemos, en la actitud negativa frente a la palabra, al *logocentrismo* reinante, iniciada por algunos renombrados directores de escena, como Edward Gordon Craig o Adolphe Appia y llevada al extremo por las vanguardias, que supieron rentabilizar escénicamente los avances técnicos para crear una realidad autónoma (la escena ya no copia la realidad).

La centralidad dramática del silencio, en efecto, es ambigua y sugerente, porque se basa en la coexistencia de varios niveles significativos implícitos y connotativos. El silencio es, en una línea vanguardista, un medio de desfamiliarizar un lenguaje basado en clichés, de romper con el hábito y de intensificar el proceso de percepción de la realidad (Block de Behar, 1994: 14). En Europa la extensión de esta poética del silencio culminará asimismo en una teatralidad que obedezca, como antes apuntaba Sánchez Trigueros, a

la expresión no por la palabra, sino por el gesto. En todo este proceso hay que citar el nombre de Antonin Artaud, quien defendía la existencia del teatro no como una manera accesoria de revelar las obras, una suerte de intermediario espectacular sin significación propia, sino como un "arte independiente y autónomo" (1964: 160): el texto dramático pasa a ser una especie de guión o partitura que en sí mismo no quiere decir nada y que prepara la visualización en una puesta en escena concreta. El diálogo pertenece al ámbito del libro, de lo escrito: el intercambio de réplicas conduce a un "théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipoète, de positiviste, c'est-à-dire d'occidental" (Artaud, 1964: 61). En una de sus espléndidas "Lettres sur le langage", en concreto en la dirigida a Benjamin Crémieux, fechada el 15 de septiembre de 1931, Artaud se descubre consciente de que "le summum de l'art en matière dramatique ait fini par consister en un certain idéal de silence et d'immobilité" (*ibid.*), que él, en un paso más allá, remediará con la perversión de la crueldad, con la explosión escénica de una vida convulsionada y caótica. Los personajes se ven incluso reducidos paulatinamente a la condición de *actores*, en el sentido greimasiano, al perder progresivamente su derecho a la palabra, reemplazada por la ausencia significativa.

Tomemos el caso de Valle-Inclán. Muchos han resumido su trayectoria a través de la rebeldía frente a un teatro que lo debe todo a la palabra, frente a unos actores que sólo eran capaces de recitar sus papeles, al que Valle opone un teatro de presencias que conceda mucha importancia al gesto, al movimiento, a las luces, a los objetos. El conjunto está sometido a una estética deformadora y expresionista en el que cualquier signo adquiere significados connotados sorprendentes por innovadores. En este sentido no es nada desdeñable la influencia de otros códigos, como el cine o la danza, en el teatro de los años 20, en seguida entendido por algunos como un medio de liberar al teatro de la esclavitud de la palabra (cfr. Pérez Bowie, 1996). Sucede así en todos aquellos autores que buscaron emprender la renovación del petrificado drama burgués. El mejor antídoto contra el "teatro de

camilla casera", como llamaba Valle al más rancio drama burgués, es el cine, fármaco aparentemente milagroso: "A los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro" (en Iglesias Feijoo, 1991: 45-46). Para Valle, en declaraciones realizadas a la revista *Cine Mundial* (1921), hay dos sentidos estéticos, el de la vista y el del oído. "El cinematógrafo pertenece, por excelencia, al primero de ellos. Todo en él es objetivo, plástico-místico y entra derechamente por los ojos (...). El oído se inhibe como anulado, no hay sonidos que lo despierten (la música es accesorio y la atención que se le presta es mecánica, inconsciente) y los letreros que van apareciendo y desapareciendo en la pantalla influyen también el nervio óptico, los ojos. El cine habla a ojos y nada más" (en Dougherty, 1986a: 265). En carta a Rivas Cherif fechada en 1922, Valle ve en el cine la posibilidad de un teatro futuro: "Advenir las tres unidades de los preceptistas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente; volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo total sobre el motivo del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color —unidas en la prosodia— deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar contra el cine —Esa lucha es el teatro moderno" (en Lyon, 1983: 206-207). El 23 de noviembre de 1933 insiste en el diagnóstico y afirma: "Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, sin únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo" (en Iglesias Feijoo, 1991: 45). El cine es contemplado por Valle como forma sincrética del arte, que ha relegado a un segundo plano a la *palabra audible*, sustituida por el *movimiento visible*, en unas declaraciones que recuerdan a la del formalista Eichenbaum en "Problemas de cine-estilística" (1927): "El espectador

procura descansar de la palabra, sólo quiere ver y adivinar" (1998: 54).

Hablando precisamente de Valle, Jerez Farrán nos recordó que en las dos primeras décadas del presente siglo "la cámara cinematográfica era magia, una fiesta visual, un regalo que la ciencia había hecho a las vanguardias para ampliar los medios expresivos del arte que tan enérgicamente se habían propuesto realzar lo plástico" (1989: 55). Sumner M. Greenfield ve en Valle "ojos en movimiento que recorren el conjunto" (1990: 24). Valle consideraba que el cine decía más que la palabra, porque hablaba directamente a nuestros ojos, como se deduce, por ejemplo, de una muy conocida acotación de *Las galas del difunto*: "El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto (...). Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual" (62-63; cfr. Morris, 1980: 34-37, 62-63; Rubio, 1993a: 155-157). El personaje de *Las galas del difunto* que viste "bastón y bombín" demuestra para los críticos la fascinación por el cine mudo. En la escena VII de *Luces de bohemia* se evoca también la figura de Charlot: "toma la trompetilla y comienza una pantomima de cabeceos, apartes y gritos" (87). Así, podrían también relacionarse con el cine de Chaplin características valleinclanianas como la exageración o la caricatura. Otros dramaturgos, como Gómez de la Serna, se sintieron atraídos por el fenómeno del 'charlotismo'. En su *Libro Nuevo* ve en ese personaje cinematográfico "cierta falsedad y teatricidad en ese modo de conducirse" (1920: 213), en esos gestos exagerados y desmedidos, en esos aspavientos que permiten entrever la mirada irónica del creador. En su ensayo "Charlotismo" (1931), Gómez de la Serna admirará la patosidad y el revolucionario absurdo existencial propuesto en el cine de Chaplin. Y no hay más que mencionar como colofón su frustrado intento de estrenar en 1933, en Buenos Aires, la ópera *Charlot*, con música de S. Bacarisse.

Pero además deberíamos añadir a la del cine las referencias de la

pantomima, el ballet ruso o el teatro oriental (especialmente el noh) (cfr. Hübner, 1995: 515), que insisten en la idea de teatro como comunión y liturgia no sujeta a la comprensión de la palabra. Greenfield recuerda cómo el protagonista de *El Marqués de Bradomín* “actúa de una manera que sugiere la pantomima interpretativa con rasgos del ballet del teatro experimental de los vanguardistas, apenas aparecido en Europa en la preguerra” (1990: 53). En esta complejidad vanguardista de fuentes, esta variedad de los modelos a los que ajustarse en busca de la renovación escénica, es imposible no citar de nuevo a Ramón Gómez de la Serna. En el prólogo a su edición de *Teatro muerto*, Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio centran la cuestión al afirmar que “la pantomima y la danza se beneficiaron del descrédito de la palabra, que el drama burgués había banalizado. Ofrecían unas alternativas a este predominio de lo verbal” (1995: 119) como formas artísticas primitivas donde la palabra era subestimada o desplazada. La renuncia a la palabra llevó a Gómez de la Serna a la escritura de obras como *La bailarina* (1910), cuyo subtítulo reza “Se prohíbe hablar” —escrito en un cartel que se ve desde cualquier ángulo del escenario—; o las tres pantomimas de *Accesos del silencio* (1911), una descripción vanguardista de un espectáculo de danza. Como también el circo, todas estas formas crean sensaciones, eliminan el relato, rompen la continuidad escénica gracias al montaje, llaman la atención sobre su calidad de artefactos y devuelven al teatro su primitivo carácter de espectáculo.

El silencio y el callar: palabra e interacción social (y sexual).

Y, por último, además de un instrumento desfamiliarizador y renovador, el silencio es un fenómeno incluido en el marco de la interacción social, entendible dentro de una situación comunicativa que prefiere poner en práctica la posibilidad del silencio. En todos los casos el silencio es también mensaje y comunicación (Watzlawick,



1989: 49), aunque su contenido remita a una reacción ante la existencia de una violencia simbólica, canalizada por la palabra. Nos interesa aquí el silencio como hecho social, como índice del mal funcionamiento del código lingüístico, como síntoma de una carencia que ha de ser colmada. Nos interesan las relaciones entre la palabra (o, en este caso, su ausencia) y la práctica de la acción y del poder.

Y es que el silencio es siempre mucho más que "*une non-réalisation d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée*" (Van den Heuvel, 1985: 67), un mero acto enunciativo *in absentia*. Tras él se oculta una suerte de rebelión, ocasionada por el desvelarse de una impotencia o una incapacidad lingüísticas y por el rechazo de un uso social y estereotipado del lenguaje, que podrá remitir a un ejercicio de autoridad favorecido por la costumbre, las convenciones o las normas morales o políticas. Pierre Bourdieu (1982), al considerar la lengua como uno de los mecanismos de dominación simbólica de los que dispone el Estado, insistió en la presencia del silencio entre las formas de aprehensión del mundo social; como estrategia necesaria e incluso como instrumento de acción contra una manera de integración social. En este caso más que en ningún otro, las palabras de Pierre Macherey cobran todo su sentido: "Ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas" (1980: 107). O aquellas otras de Sartre: "Le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens de groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore" (1948: 32).

En *El ser y el tiempo* (1927), Heidegger subrayó la 'comprensibilidad' del callar como forma que tiene el mismo fundamento existencial y esencial que el hablar. "Quien calla en el hablar uno con otro puede 'dar a entender', es decir, forjar la comprensión, mucho mejor que aquel a quien no le faltan palabras. El decir muchas cosas sobre algo no garantiza lo más mínimo que se haga avanzar la comprensión. Al contrario: la verbosa prolijidad encubre lo comprendido, dándole la

pseudoclaridad, es decir, la incomprensibilidad de la trivialidad. Pero callar no quiere decir ser mudo. (...) Para poder callar necesita el 'ser ahí' tener algo que decir (...). La silenciosidad es un modo del habla que articula tan originalmente la comprensibilidad del 'ser ahí', que de él procede el genuino 'poder oír' y 'ser uno con otro' que permite 'ver a través' de él" (1982: 179-180). El 'callar' es un fundamento de la comprensibilidad del mundo, porque apunta a nuestra relación con los otros. El pensamiento de Heidegger subyace en la distinción bajtiniana, estudiada por Augusto Ponzio (1994), entre el *silencio* y el *callar*. Mientras que el primero supone una ausencia de la palabra, de alcance meramente fonético o acústico, el segundo concepto tiene un valor hermenéutico, porque afecta a la comprensión del sentido de un enunciado ausente en el seno de una comunidad que comparte los significados del mundo. "El callar no es solamente mutismo. El callar no ha salido del lenguaje, sino que es también hablar indirecto, palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa" (1994: 16), esto es, palabra dialógica que debe reconocerse como manifestación del otro y de las relaciones con el otro. El 'callar' ayuda a interpretar el mundo en términos de discurso social.

El silencio (el *callar* bajtiniano) como manifestación de un abuso de poder está muy presente en toda la obra de Valle. En *Luces de bohemia* y *Martes de carnaval* son abundantes los personajes que quieren hacer callar a otros, como una manifestación de una fuerza que puede incluso llevar a la muerte. En la escena sexta de *Luces* el silencio del calabozo introduce el ambiente de represión verbal que domina a casi la totalidad de los personajes de la obra. Las palabras en libertad de Max y el preso se cierran con un silencio en el que aquel permanece "con actitud religiosa, de meditación asiática":

EL PRESO.— Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

MAX.— Lo que le manden (71).

Su dolor proviene del conocimiento de la suerte negra de su amigo. En la escena décimocuarta, el silencio del cementerio es roto por el diálogo entrecortado entre Rubén Darío y el Marqués de Bradomín, que hablan mientras acentúan su "contorno negro". Ante la llegada de la muerte las palabras pierden su valor expresivo, parece querer decirnos Valle. En tales circunstancias sólo queda el gesto silencioso, como en la mortal alferecía del Boticario de *Las galas del difunto* que citábamos más arriba.

Partiendo de la relaciones entre Valle y la estética expresionista del grito (cfr. la máxima según la cual el arte es un 'grito del espíritu'), Gonzalo Sobejano ha estudiado cómo Valle, consciente de la necesidad (y la dificultad) de construir un nuevo tipo de diálogo, comprendió que la naturaleza del pueblo español tendía a la "extremosidad locuente" del grito brusco, breve y vivaz, por lo que echó mano de la esticomitia como procedimiento que le permitía "una verdadera esgrima de réplicas en porciones iguales o semejantes, un saltar de grito en grito, un duelo chillado" (1988: 118). En la escena IV de *Los cuernos de Don Friolera* Doña Loreto y Don Friolera discuten en clave esticomítica. La dramatización del grito alcanza su mejor expresión en este esperpento, donde el protagonista se ve atrapado en un código militar que favorece en cuestiones de honor ('el honor se lava con sangre') la acción sobre la palabra. Valle instala en escena un colapso comunicativo que, incluso en sus modalidades más exclamativas, esconde una situación de incomunicación, abandono o soledad que remite a la presencia del silencio.

Pero también en el teatro de Valle encontramos un desajuste entre lenguaje y realidad que remite a la incapacidad del lenguaje para recoger la multiplicidad del mundo, para expresar la individualidad del otro. Cuando Iris M. Zavala afirmaba que Valle había intentado "comprender y retratar falsedades y convenciones y ponerlas al descubierto, tal como eran" (1990: 15), sin duda no se refería tan sólo a su evidente radicalismo estético, que lo llevó a apartarse de los géneros tradicionales, sino también a su entendimiento de la forma

dramática como "signo ideológico" tras el que están reflejadas unas conflictivas relaciones de clase. Es cierto que, en consecuencia, "el análisis de un texto literario supone descifrar *quién* habla, la 'voz' de quién debe ser oída en el discurso" (1990: 51), pero del mismo modo el silencio puede ser un transmisor de relaciones y evaluaciones sociales.

El recorrido dramático del primer Valle demuestra una progresiva concienciación en la relevancia expresiva del silencio. Si se acepta que *La lámpara maravillosa* (1916) es la única tentativa valleinclaniana de valorar su trayectoria dramática desde presupuestos no sólo estéticos sino también humanos, habremos asimismo de aquilatar debidamente sus palabras en "El anillo de Giges" como una manifestación de compromiso respecto de la tematización del lenguaje como medio comunicativo. Recordémoslas, sin perder tampoco de vista la referencia a sus juveniles veleidades simbolistas:

En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico, aquel recuerdo borroso de algo que fueron, y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser. Yo sentía la emoción del mundo místicamente, con la boca sellada por los siete sellos herméticos, y mi alma en la cárcel de barro temblaba con la angustia de ser muda. Pero antes del empeño febril por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño por fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones. Casi siempre se disipaba al querer concretarlo: Era algo muy vago, muy lejano, que había quedado en los nervios como la risa, como las lágrimas, como la memoria oscura de los sueños, como un perfume sutil y misterioso que sólo se percibe en el primer momento que se aspira. Y cuando del arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo, semejante a un estado místico, con momentos de arrobo y momentos de aridez y desgana. (...)

El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra

es impotente para la expresión de sus sensaciones: tal aridez es el comienzo del estado de gracia.

(...) Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras. (...) Ningún grito de la boca, ningún signo de la mano puede cifrar ese sentido remoto del cual apenas nos damos cuenta nosotros mismos, y que, sin embargo, nos penetra con un sentimiento religioso (1992: 49-52).

Esta extensa cita se justifica porque Valle se sitúa en ella entre los poetas para los cuales el lenguaje es un obstáculo que se interpone entre sujeto y objeto, impidiendo el conocimiento inmediato del mundo. No es extraño que, como para los románticos, la ironía (romántica), esa figura-silencio, acabe por ser un recurso típicamente valleincliniano ante una realidad que se ve como inestable e insignificante (Ballart, 1994: 68). Valle se replantea, por la vía oblicua de la ironía, la esencia misma de su actividad creadora, lejos de actitudes de ingenuidad o de autocomplacencia. Porque la ironía, ha señalado con razón algún crítico, supone el definitivo paso histórico de una creación inconsciente a una conciencia creativa.

Los valleinclinistas han insistido en la presencia de un diálogo *desrealizado* en el primer teatro de Valle. Para Rubio, sus características más destacadas son el uso maeterlinckiano de la repetición y el eco, como "soporte del discurso" (1993: 123), un discurso que es ajeno a una consideración ortodoxamente tradicional. Jean-Marie Lavaud confronta *Tragedia de ensueño* con *La intrusa* para ver algunas divergencias en el empleo del silencio. Tanto el dramaturgo belga como Valle pretenden "resaltar los elementos insólitos" y hacer "más pesada la atmósfera" (1990: 96), aunque este no llega al "diálogo de sordos". Los abundantes puntos suspensivos que interrumpen el diálogo aluden a la presencia de la muerte (Lavaud, 1990: 97). Ambos autores, por tanto, provocan el contraste entre el silencio de los personajes y los sonidos de la naturaleza, el cual crea una sensación de misterio, angustia y amenaza, descubriendo "lo trágico cotidiano de la vida, la soledad del hombre frente a un destino del que no sabe leer los signos,

frente al absurdo" (Lavaud, 1990: 98). Emilio González López, por último, remontaba el silencio valleinclaniano a Maeterlinck, que "encontró en el silencio uno de los elementos más expresivos de la *vida anterior* del individuo" (1967: 42).

Desde la primera acotación de la *Tragedia de ensueño* (1901), se crea un clima misterioso que anuncia el contexto precario en el que se va a desenvolver la palabra de los personajes. El monólogo inicial de la centenaria abuela introduce de lleno el tema del paso del tiempo y de la fatalidad de la existencia humana. Ella ha visto morir, uno a uno, a sus siete hijos; ahora la muerte acecha a su nieto, en forma de simbólicas formas: los perros que aúllan o las puertas que se baten. A partir de este instante el tiempo se estanca y las réplicas de las doncellas o el coro de las niñas se constituyen como eco temático alrededor de los motivos del niño que llora y de la anciana ciega que espera el fin hilando la rueca, antes de suspender el ejercicio de la palabra en su paso por delante de la casa. Sólo al final el silencio se ve roto por los gritos de la abuela que, ya muerto su nieto, espera el desenlace irremediable de su vida. En *Comedia de ensueño* (1905) encontramos el mismo ambiente de misterio o encanto (luna oscura o perros espectrales), pero la realidad dramática tiene más sustancia, porque los personajes se presentan inicialmente como más activos, aun observando la presencia de idénticas técnicas ecoicas. De inmediato percibimos, sin embargo, que el personaje del Capitán muestra una misteriosa disposición a la contemplación y al silencio, que acabarán por conducirlo a la locura: "El Capitán queda pensativo..."; "El Capitán suspira..."; "El Capitán calla pensativo..."; "El Capitán calla contemplando el fuego, y vuelve a sumirse en la niebla de su ensueño". Recuerdan en algo los personajes de Valle a aquellos otros que encontramos en la novela de Flaubert: cuando cesa la narración y se interrumpe el diálogo, se ponen a escuchar el mundo y su sueño; la acción y la palabra se paralizan y tiene lugar "la suspension de toute parole humaine" (Genette, 1966a: 236). Mas aquí los anillos irradian su encanto y los personajes se van decantando entre la

palabra y el silencio, cuya soledad prefiere el Capitán al emprender la búsqueda de la mano de la Princesa Quimera.

Pero es en *El yermo de las almas* donde Valle-Inclán saca pleno rendimiento a la expresividad dramática del silencio. De *Cenizas* (1899) a *El yermo de las almas* (1908) se percibe la presencia simbolista y la influencia de Maeterlinck, ya patente en las obras intermedias, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* (Lavaud, 1990: 85-86). Entre 1899 y 1908 se produce una evolución del personaje de Octavia asociada a la intensidad dramática creada por el silencio en las acotaciones, ya apuntada, entre otros, por Lavaud (1990: 119, 135-136), de manera que en *El yermo* se da un proceso paulatino de pérdida de la palabra paralelo a otro de marginación social. El dominio de Octavia, el auténtico yo central de la obra, es silencioso, y sólo los personajes de fuera mantienen intacto su discurso, aun cuando deban apagar su voz al entrar en el espacio interior del piso de Pedro, en la alcoba, en el santuario: "Las voces tienen ese murmullo de rezo, y los ademanes esa lentitud sigilosa de quienes están cerca de una enferma" (97-98). Las crecientes dificultades para hablar de Octavia podrían ser entendidas de manera simbólica, como en una especie de metáfora de una prohibición social que condena a la adúltera a un exilio interior y silencioso. En *El yermo de las almas*, las palabras acaban por doler, por ser sustituidas por susurros, suspiros, quejas o llantos o por el gesto silencioso y significativo: "Tienen las palabras una angustia dolorosa y tímida, como si al caer de los labios se helasen faltas de cordialidad" (127)¹. Las acotaciones demuestran a todas luces la insuficiencia del

¹ Veamos sólo algunos otros ejemplos:

"Se oye la voz de la dama tímida y empañada en lágrimas" (74).

"La dama queda en larga meditación" (76).

"Octavia calla, adivina una censura en las últimas palabras de la vieja" (77).

"En una estancia llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor" (89).

"Hay un largo silencio entre los dos amantes" (92).

"En el silencio que sigue a las palabras del jesuita..." (96).

"Al penetrar en la estancia bajan más la voz, y cuando la vieja calla, el médico guarda silencio" (98).

"Pedro Pondal le acompaña en silencio" (106).

diálogo para dar cuenta de la situación teatral. El lenguaje deja de ser expresión de un individuo pendiente de una respuesta derivada a su vez de un intercambio de ideas, para pasar a reproducir el estado de ánimo de un yo central y unificador. El personaje de Octavia se desvanece socialmente a medida que su voz desaparece, hasta el final trágico de su muerte. En *El yermo de las almas*, Valle resulta genial en el uso expresivo del silencio dramático, de valor intrínseco, que a veces sólo puede ser roto por un grito lleno de dolor. Biruté Cipliauskaitė, que ha estudiado en las primeras novelas de Valle la función del lenguaje en la configuración del personaje femenino, corrobora nuestras conclusiones: *vemos más que oímos a las mujeres valleinclinianas, porque en ellas "los gestos y las miradas sustituyen la palabra"* (1987: 166).

Ramón Gómez de la Serna demostró ser otro de los autores conscientes de la necesidad de hallar formas expresivas opuestas a las

"Sabel entra en la alcoba, sigilosa y callada, andando en la punta de los pies" (108).

"Octavia suspira y calla. (...) El menudo golpe del reloj, como la carcoma del tiempo, resuena en el silencio (...). Octavia, a quien el silencio enerva y es penoso, se cubre el rostro llorando..." (121-122).

"Suspiran los dos en amoroso silencio" (124).

"Un profundo silencio llena la estancia, que comienza a quedar sumida en el misterio del crepúsculo. Octavia escucha con la mirada sonámbula, trémula la roa de los labios" (125).

"Pedro Pondal duda un momento antes de contestar, y después, sin un gesto, sin una inflexión en la voz, desgranando las palabras, y dejándolas caer como un reloj las horas..." (138).

"Pedro Pondal y el jesuita permanecen en pie y silenciosos" (145).

"El amante, mudo testigo hasta entonces, vibra con una sacudida de cólera" (146).

"Agonizan las palabras, y vuelve el silencio" (153).

"La vieja criada recoge en silencio su calceta" (154).

"En aquel rostro pálido, mortal, los ojos interrogan con mayor afán que las palabras" (155).

"Como la consuela el creer, la rosa marchita de su boca se anima con una sonrisa" (156).

"Octavia se incorpora, y en su rostro de muerta los ojos se abren grandes y llenos de sombras, con una extraña sensación de pensamientos" (158).

"Sus labios balbucean apenas algunas palabras" (165).

"La besa en silencio" (170).

"Sabel se retira con el silencio resignado de una sierva" (171).

"Ambos se alejan en silencio" (174).



tradicionales, en un esfuerzo constante por profundizar en el significado de una realidad que ha de verse con ojos inocentes y vírgenes. Su búsqueda partía de la necesidad de una "remoción en el lenguaje, un volver a encontrar en los abismos de que nace, en los mares rojos y azules en cuyo fondo están las palabras" (1988a: 185). Todo pasa, según reconoce en su ensayo "El concepto del arte" (1909), por la creación de un estilo conscientemente 'expresivo' que diera por fin con "el verdadero concepto de la vida, haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está hecho más que nada lo usual" (1988: 66). En un conocido artículo de 1936, "Las palabras y lo indecible", Gómez de la Serna llega a afirmar la liberación de la palabra respecto de las leyes de lo seguro, producida gracias a la 'natividad de lo inesperado', en una línea argumentativa que evoca el pensamiento vanguardista (y formalista):

El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todas nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados y frenéticos de dislates. (...) No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle (...). Se trata de proveer así a un estado de síncope en la nada (1988a: 188).

Para López Criado (1996) domina en la trayectoria teatral de Gómez de la Serna un silencio maeterlinckiano. Piénsese en el personaje de "El silencioso" en *El drama del palacio deshabitado* (1921), obra donde los personajes "hablan sin gestos, como ventrílocuos, pero sacando la voz de otro sitio que no es el vientre, de su sombra" (524), según reza la primera acotación; o en el amante imaginario que aparece en *Los sonámbulos* (1911). Pero es en *El laberinto* donde el silencio se tematiza en términos absolutos para dar entrada a la denuncia del lenguaje como medio de control social. La acotación inicial nos sitúa en un rincón lejano y solitario en un jardín, en el centro de un laberinto, todo en silencio: se trata de una de esas plazoletas "en las

que no se creyó haber aspirado más que silencio, pero de las que se lleva en el silencio —un silencio que nos pareció pesar demasiado para que fuera el usual— cosas inauditas... (...) Más silencio —el silencio estéril— porque se escuchan pasos y los bisbiseos de varias voces...” (121). El laberinto será habitado en seguida por Ana, Elvira y Luisa, mujeres infelices que acuden allí en busca de una huida y de un lugar recóndito donde decirse las verdades.

ANA. Aquí podemos hablar (122).

El tema del dominio masculino se introduce con técnica de coro, en sucesivas oleadas interrumpidas por continuas reticencias:

LUISA. No lo sé. Necesitábamos aislarnos en un sitio como este... No ver hombres... Nos han hollado sórdidamente (...).

ANA. Se han portado como dominadores y nos hemos sentido mudos ante su laconismo... (...) Interpretan nuestro silencio como pobreza de espíritu... ¡No saben que sufren en nosotras todas las palabras que hablan en ellos!

ELVIRA. Y que porque las hablan salvan su dolor, un dolor que es más hondo y más sepultado si no se dice... (123).

Sus deseos de hablar se entremezclan con el miedo de hacerlo, que se confunde con el hábito del silencio adquirido en su contacto social:

ANA. Calla... No hables de esas cosas (*ibíd.*).

El pacto de las ‘trasfiguradas’ consiste en decir y decirse la verdad, por encima de su papel social de “reír”, “flirtear”, “mentir” y “ser frívolas”. Las ‘empedernidas’ esperan al hombre bueno (al Príncipe Azul), desplegando todas las armas de su coquetería y belleza, según el rol que les ha sido asignado. La vida con los hombres acarrea la propia renuncia, pero también el silencio (Muñoz-Alonso, 1993: 66). Sólo en el lugar simbólico del laberinto pueden escapar, no sin sorpresa, del dominio masculino.

ANA. ¿Por qué nos decimos esas cosas que siempre nos callamos?
(124).

Las prohibiciones masculinas se asocian también a la idea de muerte:

ELVIRA. Vamos a callarnos, para no marcharnos por la boca...

ANA. Yo presumía que iba a hablar así pero después de muerta...

ELVIRA. Para la última hora o para después, dejábamos muchas cosas que no habíamos querido decirnos... Lo hacíamos para conservar la vida (125).

Afirma Gonzalo Sobejano: "En *El laberinto* las 'trasfiguradas' quieren decirse todo lo callado. Sintiéndose engañadas, prometen no recaer nunca en la ignorancia, y deploran que Cristo las hiciera 'más femeninas pero menos hembras'" (1996: 31). Gómez de la Serna nos traslada así al mundo de la represión por medio del lenguaje y dispone simbólica y escénicamente la posibilidad de una liberación. Pero la llegada del Guardabosque impone de nuevo el silencio, porque la esencia de la mujer parece ser "volver a sufrir y amar para volver a llorar..." (144). Todas retoman su rol social, maquillando sus caras delante del espejo, antes de que el silencio reine de nuevo: "Silencio. La plazoleta vuelve a estar sola, recobra su espíritu de esfinge, su espíritu magnánimo, que brindará su verdad otro día sin tener en cuenta si la volverán a ser ingratos y reacios sus depositarios" (145). La palabra del hombre deja a la mujer sin su existencia. Con razón Gómez de la Serna (1988a: 188) definía el silencio como 'abstinencia' de la palabra, provocada por una realidad que se nos escapa, que no podemos controlar ni coordinar como tal. El *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, una obra que intenta por cierto delimitar los márgenes entre lo decible y lo indecible, comienza con la célebre manifestación de la imposibilidad de una relación verificable entre palabra y realidad y termina con la afirmación de que 'lo que puede ser mostrado no puede ser dicho' (4.1212). De lo que puede

hablarse, puede hablarse claramente; cuando no se puede hablar hay que callar confiándolo todo a la muda expresividad del silencio.

El discurso feminista nos ha habituado a pensar en la diferencia sexual como una cuestión que, siendo fundamental en el horizonte de nuestra época, permanece, sin embargo, latente, oculta, silenciada. La práctica sexual se desenvuelve a través de dos mundos paralelos, el del hombre, con derecho a la palabra, y el de la mujer, condenados a no conocerse, a no encontrarse fuera del espacio de la reproducción, del momento tradicional y breve del cortejo o la fecundidad. Reducida la mujer a la necesidad de esta función biológica y, en consecuencia, al papel político de una simbólica y silenciosa Hestia (cfr. Baudrillard, 1976)², el Occidente tradicional ha establecido el hecho de que los varones "crean y sustentan" la familia, el clan y el Estado: así no resulta en absoluto raro confundir *poder patriarcal* y *poder* a secas.

Si damos crédito a las palabras de Luce Iriagaray (1984) o Amelia Valcárcel (1991), quien cita para confirmarlas los testimonios de Virginia Wolf o Adrienne Reich, el rasgo más característico del colectivo de mujeres es que, "definido un espacio como público o común, si hay concurrencia de varones y mujeres, los varones se lo apropian. [...] Pues bien, con idéntica espontaneidad los varones dejan a las mujeres fuera de cualquier tipo de pacto en el que se establece el rango o el dominio" (Valcárcel, 1991: 238). Tal podría ser, en efecto, un argumento aproximado de la presente obra, en la que esta singular y extrema incompatibilidad, en obvio detrimento de la mujer, se erige en el núcleo mismo de la acción.

Los dramas de forma abierta ilustran la tensión entre el individuo particular y su contexto social, que lo rechaza o excluye. El análisis crítico del discurso (Van Dijk, 1984, 1993) se ha venido ocupando de las relaciones entre discurso y poder social. El *poder social* es ejercido por grupos e instituciones a través del lenguaje, verdadero medio de *control* de las estructuras mentales y acciones de los otros. Este dominio

² Hija de Cronos y Rea, Hestia es, como la Vesta romana, la diosa que encarna el Hogar, protectora de las familias, de las ciudades y de las colonias.

persuasivo o *hegemonía* anula la posibilidad de una integración social apropiándose del discurso y desplazando cualquier posible resistencia a un zona silenciosa y estática, como medio de control sobre las mentes y de las estructuras mentales. Incluso Ortega, si bien desde una perspectiva muy alejada de la nuestra, define el 'callar' como el "dejar de decir lo que se puede decir" (147), silencio fecundo que ejercitamos muchas veces, aunque justo es reconocer que las más de las veces el silencio o la taciturnidad nos vienen impuestos por los otros. Queda como alternativa la *endofasia* o el hablar interno y misterioso, como manifestación dolorosa de lo que no puede ser comunicado a los otros.

La modernidad de las tentativas de Valle-Inclán o Gómez de la Serna se ilumina en toda su grandeza si las comparamos con algunas posteriores, mucho más conocidas. En todas ellas encontraremos la misma interrogación ontológica sobre el concepto de autoridad sociocultural y sobre la legitimidad de las fuerzas hegemónicas que gobiernan la manera en que se presenta o re-presenta el mundo.

En *La cantante calva* (1950) todos recordamos la forma circular del diálogo de Ionesco, especialmente en las réplicas vacías de Mme. Smith, contestadas por un simple chasquido de lengua por M. Smith, de manera que el lenguaje impersonal se acerca a ese grado cero del que hablaron Heidegger y Barthes. Y antes de recomenzar de nuevo por el principio conviene que la hostilidad hacia el lenguaje estalle por completo hasta llegar al grito casi onomatopéyico, como en un acto liberador tras el cual las palabras cesan bruscamente, como se apunta en la penúltima acotación de la obra. Recordemos también la escena VII de *La lección* (1951), consagrada a una clase magistral de lingüística, donde la autoridad pseudo-pedagógica del profesor se convierte en abierta represión: "N'étalez pas votre savoir... Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas" (121).

Una fiesta en el jardín (1963), de Václav Havel, es otra muestra esclarecedora de lo vacío del lenguaje y de su sujeción a un proceso de institucionalización que lo devora todo a su paso. La corrupción del

lenguaje político impersonal a la que se somete Hugo Pludek lo conduce a dejar de ser él mismo: la aceptación de los eslóganes políticos y de las frases hechas favorecen el triunfo político y social, a costa de su cosificación o su liquidación como individuo, algo que ya había apuntado por cierto Ionesco en *La cantante calva* o en *Victima del deber* (1953).

Podría considerarse a Harold Pinter como el maestro del silencio y del texto agujereado por los sobreentendidos —*Betrayal* (1978) es un buen ejemplo del manejo de la elipsis a través de una fragmentación lograda mediante los saltos temporales, de alcance variable, que se realizan entre cada escena—, como el gran creador contemporáneo de personajes aislados y acuciados por una insoluble ausencia de comunicación. Sus acotaciones son un prodigio de la medida del silencio y en sus réplicas son abundantísimos los casos de hombres y mujeres que no se escuchan entre sí, como en *The Homecoming* (1965). Pero quizá es una pieza breve, escrita en el mismo periodo que *The Homecoming*, la que mejor representa esa ausencia, y no deja de ser indicativo que sea la única entre las de su autor que mencione en el título la palabra *silencio*. *Silence* (1969) está, en efecto, articulada a través del monólogo salmódico, casi a modo de canción de tres personajes, Rumsey, Bates y Ellen, dos hombres y una mujer que ocupan en el escenario tres áreas diferenciadas, sentados en una silla. Todo en ellos queda reducido a la palabra, a una palabra monologada y narrativa que mira hacia el pasado y que sólo mirando hacia el pasado encuentra algún sentido a la existencia. Sus intervenciones son breves y están puntuadas por el silencio o la pausa abismal que las separa, incluso cuando entre los tres asoma un atisbo de diálogo. Y, finalmente, es Ellen la que explicita la verdad de las cosas, en un diagnóstico casi apocalíptico que servirá de conclusión para este trabajo: "Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence. is it me? Am I silent or speaking? How can I know? Can I Know such things? No-one has ever told me. I need to be told things. I seem to be old. Am I old now? No-one will tell me. I must find a person to tell me these things" (201).

Universidad de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Amparo, *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París: Gallimard, 1964.
- BAJTIN, Mijail, "Dagli appunti del 1970-1971", en *Intersezioni*, 1 (1981).
- BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid: Guadarrama, 1969.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio, 1994.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, París: Gallimard, 1976.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, París: Gallimard, 1969.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Madrid: Siglo XXI, 1994.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, "La renovación del lenguaje en los dramas expresionistas de Valle Inclán", en ALBALADEJO, T., BLASCO, F. J. y R. DE LA FUENTE, *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Gijón, Júcar, 1992, págs. 89-126.
- , *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, 1992a.
- , "El silencio en la literatura", en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *El silencio*, Madrid: Alianza, 1992b, págs. 99-123.
- CABAÑAS VACAS, Pilar, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*, La Coruña: Castro, 1995.
- BÖLL, Heinrich, *Los silencios del Dr. Murke*, Madrid: Alianza, 1973.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, 1982. Trad. cast.: ¿Qué significa hablar? *Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid: Akal, 1985.
- CIPLIJASKAITĖ, Birutė, "La función del lenguaje en la configuración del personaje femenino valleinclanesco", en GABRIELE, J.P., *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes, 1987, págs. 163-172.
- DANIELS, May, *The French Drama of the Unspoken*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1953.
- DOUGHERTY, Dru, "El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca", en *Anales de la literatura española contemporánea*, 11, 1-2 (1986), págs. 91-110.
- , *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos, 1986a.
- EIKHENBAUM, Boris, "Problemas de cine-estilística", en ALBÈRA, F. (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós, 1998, págs. 45-75.
- FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GENETTE, Gérard, "L'envers des signes", en *Figures I*, París: Seuil, 1966, págs. 185-204.
- , "Silences de Flaubert", en *Figures I*, París: Seuil, 1966a, págs. 223-243.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!", en *Prometeo*, Madrid, 1909, págs. 1-32. En *Una teoría personal del arte*, Madrid: Tecnos, ed. de A. Martínez-Collado, 1988, págs. 55-78.
- , *Libro nuevo*, Madrid, 1920.
- , *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.
- , "Las palabras y lo indecible", en *Revista de Occidente*, LI (1936), págs. 56-87. En *Una teoría personal del arte*, Madrid: Tecnos, ed. de A. Martínez-Collado, 1988a, págs. 184-200.
- , *El laberinto*, en *Obras completas II*, edición de Ioana Zlotescu, Madrid: Círculo de lectores, págs. 113-145.
- GÓMEZ TORRES, A.M., *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española contemporánea, 1998.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1967.
- GREENFIELD, Sumner M., *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid: Taurus, 1990.
- HAVEL, Václav, *Largo desolato y otras obras*, Madrid: Círculo de lectores, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HÜBNER, David, "El 'drama lírico' de Valle-Inclán: un modelo heterogéneo", en AZNAR, M. y J. RODRÍGUEZ, *Valle-Inclán y su obra*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, págs. 511-522.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, "Introducción", en R. del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, Madrid: Espasa, 1991, págs. 7-106.
- IRIAGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris: Éd. de Minuit, 1984.
- JAWORSKI, Adam (ed.), *Silence. Interdisciplinary Perspectives*, Berlín: Mouton de Gruyter, 1997.
- JEREZ FARRÁN, Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán: una interpretación de una visión esperpéntica*, La Coruña: Castro, 1989.
- KANE, Leslie, *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, New Jersey: Associated University Press, 1984.
- LAVAUD, Jean-Marie, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona: PPU, 1990.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel, "La ausencia, el silencio y el texto imaginario en el teatro de Ramón Gómez de la Serna", en *Problemata Theatralia I*, ed. de Jesús G. Maestro, Vigo: Universidad, 1996, págs. 155-174.
- LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Poitiers: Gonthier, 1968.
- LYON, John, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge University Press, 1983.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: Maspero, 1980.
- MCGUIRE, Philip C., *Speechless Dialect. Shakespeare's Open Silences*, Berkeley: University of California Press, 1985.

- MEISER, Katrin, "On Talking About Silence in Conversation and Literature", en GRABHER, Gudrun M. y Ulrike JESSNER, *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, Heidelberg: Winter, 1996, págs. 45-67.
- MALLARMÉ, S., *Oeuvres complètes*, ed. de Henri Mondor y G. Jean-Aubry, París: Gallimard, 1945.
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, París: Nizet, 1947.
- MILLET, Kate, *La Politique du mâle*, París: Stock, 1971.
- MORRIS, C. B., *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, New York: Oxford University Press, 1980.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro*, Murcia: Universidad Castilla-La Mancha, 1993.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y Jesús RUBIO, "Introducción", en R. Gómez de la Serna, *Teatro muerto*, Madrid: Cátedra, 1995, págs. 11-148.
- ORTEGA Y GASSET, José, "El silencio, gran brahmán", en *El espectador*, VII, Madrid: Revista de Occidente, 1930, págs. 145-162.
- PÉREZ BOWIE, J. A., *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca: Librería Cervantes, 1996.
- PINTER, Harold, *Silence*, en *Plays Three*, Londres: Faber and Faber, 1989, págs. 189-209.
- PONZIO, Augusto, "El silencio y el callar. Entre signos y no signos", en *Tres miradas sobre Bajtín, Eutopías*, 64, 1994, págs. 1-21 (también en *El juego de comunicar. Entre literatura y filosofía*, Valencia: Epistema, 1995, págs. 35-54).
- ROWBOTHAM, Sheila, *Féminisme et révolution*, París: Payot, 1972.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, 1993.
- , "Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?", en *Angélica. Revista de Literatura*, 4 (1993a), págs. 139-157.
- , "Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán", en IGLESIAS FEIJOO, L. (et al.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, págs. 139-157.
- RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, París: José Corti, 1996.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, "La poética del silencio", en *Teatro*, 1 (1992), págs. 75-86.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne: Éd. de l'Aire, 1981.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, París: Gallimard, 1948.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel, "The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication", en TANNEN, Deborah y SAVILLE-TROIKE, Muriel, *Perspectives on Silence*, Norwood: Ablex, 1995, págs. 3-18.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos", en LOUREIRO, A. (coord.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona: Anthropos, 1988, págs. 111-137.

- , "El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna", en *Obras completas II*, edición de Ioana Zlotescu, Madrid: Círculo de lectores, 1996, págs. 13-41.
- SONTAG, Susan, "La estética del silencio", en *Escritos radicales*, Barcelona: Muchnik, 1985, págs. 13-14.
- STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, París: Seuil, 1965.
- , *Extraterritorial*, Hardsmonsworth: Penguin, 1975.
- , *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New York: Oxford University Press, 1976. Trad. cast.: Barcelona: Gedisa, 1982.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994.
- TALENS, Jenaro, "El silencio de la representación", en BECKETT, S., *Pavesas*, Barcelona: Tusquets, 1987, págs. 7-15.
- VALCÁRCEL, Amelia, *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*, Barcelona: Anthropos, 1991.
- VALESIO, Paolo, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna: Il Molino, 1986.
- VALLE-INCLÁN, R., "Siete normas para una estética", en DELCLAUX, F. (ed.), *El silencio creador*, Madrid: Rialp, 1969, págs. 127-135.
- , *Luces de bohemia*, ed. de A. Zamora Vicente, Madrid: Espasa, 1973.
- , *Tragedia de ensueño*, en *Jardín umbrío*, Madrid: Espasa, 1979, págs. 24-32.
- , *Comedia de ensueño*, en *Jardín umbrío*, Madrid: Espasa, 1979, págs. 124-134.
- , *Martes de carnaval*, Madrid: Espasa, 1990.
- , *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, ed. de Virginia Milner Garlitz, Madrid: Círculo de Lectores, 1992.
- , *El yermo de las almas. El Marqués de Bradomín*, Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- VAN DIJK, T. A., *Prejudice and Discourse*, Amsterdam: Bejamin, 1984.
- , "Discurso, poder y acceso", en *A trabe de ouro*, 16 (octubre-diciembre de 1993), págs. 523-546.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, París, José Corti, 1985.
- VELASCO SÁNCHEZ, A., "Poéticas cinematográfica y del silencio en las acotaciones de *Luces de bohemia*", en VALLES, J., HERAS, J. y M. I. Navas, *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Universidad de Almería, 1995, págs. 291-302.
- WAHNÓN, Sultana, *Lenguaje y literatura*, Barcelona: Octaedro, 1995.
- WATZLAWICZ, Paul, BEAVIN, Janet y Don JACKSON, *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York: Norton, 1989.
- ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- , "Los dos polos del silencio", en *Creación*, 1 (abril de 1990), págs. 6-9.
- ZAVALA, Iris M., *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes, 1990.